

inSEDICESIMO

LE MOSTRE – LO SCAFFALE – LA RIFLESSIONE

LA MOSTRA/1 ICONOGRAFIA E MEMORIA DELLA FORMA FERITA Ghinzani e la scultura "a luce radente"

a cura di luca pietro nicoletti

«Le sculture», scriveva un giovane Alberto Ghinzani in una breve

dichiarazione di poetica «sono concepite, senza che ce ne accorgiamo, per essere collocate all'interno; difficilmente riescono ad imporsi agli elementi della natura all'esterno. Mai come oggi le sculture hanno bisogno di uno spazio definito con cui misurarsi». Quando scriveva questi brevi appunti, pubblicati nel catalogo del Premio Lissone del 1967,

ALBERTO GHINZANI

Presentazione di
Sandro Parmiggiani

MILANO, GALLERIA MARINI,
VIA ANDREA APPIANI 12

3 ottobre – 30 novembre 2013

www.galleriamarini.it

si trovava in una breve, anzi brevissima fase di collisione con le esperienze della Pop Art, che però sarebbero presto svanite lasciando

poche tracce. Eppure, in quelle poche righe si ritrovano molti degli elementi utili a capire il lavoro che Ghinzani stesso avrebbe compiuto appena pochi anni più tardi quando, all'esordio degli anni Settanta, raggiungerà la prima stagione matura e connotata della propria ricerca. Quella stagione di cui rende conto la mostra della Galleria Marini, con una selezione di opere dal 1971 al 1987: due date che racchiudono una stagione cruciale del suo lavoro, di cui offre una penetrante panoramica, nel piccolo ma pregevole catalogo, Sandro Parmiggiani, cogliendo nel carattere e nell'opera dello scultore «il bozzolo tenace, non facilmente scalfibile, di interiorità che si cela dentro di lui, la perenne ritrosia, il desiderio latente di passare inosservato, di non imporre la propria presenza, di muoversi in silenzio». Il critico, infatti, mette a fuoco con sensibilità quella «epifania di una forma che nella sua mente già germoglia, che lui intravede e sviluppa nelle sue sculture – qualcosa che allude all'involucro che difende e preserva», sottolineando come «il vocabolario di forme di Ghinzani si sia venuto sviluppando, attraverso un processo che è quello della gemmazione e della ibridazione, dell'associazione e del contrasto:



Sull'acqua, 1975, bronzo 50 x 74 x 20 cm



Figura che si inoltra, 1984, bronzo
43,5 x 40,5 x 20 cm

occhio al passato e uno a quello che succedeva in un momento di rapido e bruciante cambiamento, di tenere insieme gli stimoli e i problemi che poteva porre il contatto con Alik Cavaliere, alla scuola di Marino Marini a Brera, e la riscoperta di Medardo Rosso: non è un dato di poco conto, a leggere i colophon dei vecchi cataloghi, incontrare il nome di Ghinzani, sulla soglia dei quarant'anni, fra i promotori della prima grande mostra, alla Permanente di Milano nel 1979, che per merito di Luciano Caramel la ricollocò Medardo Rosso nel suo ruolo di precursore della scultura moderna. E guardare a Rosso significava risalire la china di un'idea di forma plastica più intima, ma ricca soprattutto di sollecitazioni epidermiche e di idee per una fenomenologia della scultura: una scultura frontale, sensibile alla luce, fatta di segno e di materia, e capace di includere l'ambiente dentro di sé. Non andrà dimenticata nemmeno una felice intuizione del nostro scultore quando, introducendo una retrospettiva dell'amico Umberto Milani, affermerà che tutta la scultura del Novecento andrebbe guardata "a luce radente": una luce che mette in evidenza le increspature, la materia più viva e più vicina alla propria vocazione di natura. Non poteva che nascere una scultura di sensibilità quasi pittorica, tutta struttura, scarnificata fino all'osso. Sono le premesse utili per capire quanto la scultura di Alberto Ghinzani, di cui si

forme quasi chiuse, steli, griglie quadrettate, archi, arpe, segni esili o spessi che vanno ad abitare lo spazio e si muovono secondo ritmi e cadenze che diventano presto la sua peculiare acquisizione».

Accanto al desiderio di un accostamento al paesaggio, in quel testo si accennavano altri problemi che l'artista avrebbe coltivato nel cinquantennio successivo. Ghinzani era ben cosciente, e non poteva non esserlo che «una intuizione plastica non nasce mai disgiunta dal materiale in cui verrà realizzata», e che l'opzione di nuovi materiali e nuovi processi artistici si imponeva all'artista

moderno come un'urgente necessità per uscire dalla gravità della statuaria. Era forte, nei suoi anni d'accademia, il monito di Arturo Martini che la scultura era diventata "lingua morta", intendendo una certa idea della statuaria come monumento monolitico e retorico, distante dall'osservatore e quasi soverchiante: spettava proprio alla generazione di Ghinzani, quella degli scultori nati nel corso degli anni Trenta, trovare nuove coordinate e recuperare, al contempo, quei maestri del passato che per i loro padri artistici, maturati nel "gusto dei primitivi", non potevano destare interesse. Si trattava dunque, con un

sono date le definizioni più varie nel corso del suo sviluppo (scultura "alluvionata", "icone dell'assenza", "frammenti di cose taciute") si connoti soprattutto "per via di negazione": se ne riesce ad enucleare una definizione, insomma, elencando quello che non è. La sua produzione, infatti, nega gli statuti di fondo della scultura o, meglio, della statua come organismo plastico e volumetrico: porta nella scultura un'inedita idea di "fragilità", di una sofferenza anche della materia, traumatizzata, corrosa, per giungere a una poetica del frammento. In questo senso, la sua è l'opera che meglio si presterebbe a spiegare una linea di sviluppo della scultura "ferita", insieme a Ghermandi, al primissimo Trubbiani e alla stagione informale di Agenore Fabbri: una scultura che non possiede un limite esterno come una crosta di volume impenetrabile, ma che anzi nega l'idea di un volume tattilmente percepibile per trasforsi in segno che al tempo stesso fende l'aria ma ne rimane ferito, che non avvicina la mano ma si lascia attraversare dallo sguardo, senza timore di mostrare le proprie piaghe come un corpo vivo e martoriato. D'altra parte, Ghinzani aveva vent'anni quando il Moma inaugurò la mostra su *The new images of man* (1959), che in copertina recava il secondo grande amore da includere nella sua mitologia personale: Alberto Giacometti, su cui aveva compilato la tesi di diploma d'accademia, a Brera, seguito da Guido Ballo. L'incontro con

l'opera di Germain Richier, che cominciava a circolare in Italia già alla metà degli anni Cinquanta, avrebbe fatto il resto.

Ma a Ghinzani stava a cuore, come si è visto, il problema tecnico della scultura e delle sue possibilità di linguaggio, una volta emancipata dalla schiavitù del bronzo o del marmo, di materiali che avevano già una loro "storicità": già nel testo del 1967, infatti, enunciava la possibilità di usare la resina industriale come medium artistico, che avrebbe però usato in chiave informale solamente

una quindicina d'anni più tardi. Già prima di approdare a quella via intermedia, in stretto dialogo con la pittura, costituita dalle resine degli anni Ottanta, dalle figure-ombre che si inoltrano nel paesaggio, infatti, Ghinzani aveva elaborato un proprio processo artistico che gli consentisse, come scrive sempre Parmiggiani, di «cogliere la bellezza segreta di cose dai più trascurate». Quelle cose vissute e marginali, anzi, non erano solo uno stimolo di cultura visiva, ma un vero e proprio elemento da prelevare e utilizzare per la costruzione



Stendardo, 1976, bronzo 102 x 60 x 25 cm

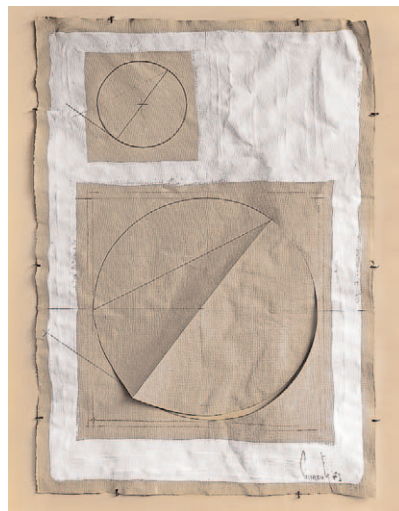
dell'immagine. L'idea che la scultura non dovesse essere fata necessariamente tutta d'un pezzo, in fondo, faceva parte della sua cultura visiva. L'artista stesso, in una conversazione del 2010, ricordava infatti, di un nonno artigiano che costruiva fisarmoniche, che ai suoi occhi si rivelavano, più che prodigi di tecnologia, dei corpi multiformi, compositi e polimerici.

Reinventando dunque il principio dell'assemblaggio e del riuso degli oggetti, infatti, Ghinzani riunisce materiali eterogenei ed extrartistici, prelevati dalla natura e dall'industria, per conferire effetti scabri e rugosi: basterà un velo di cera e un passaggio in fonderia per unificare quegli elementi, nel frattempo bruciati dal bronzo incandescente, per ottenere la scultura definitiva. Picasso, in questo, era stato un apripista, ma c'erano gli esempi più vicini di Cavaliere e Milani a offrire un suggerimento operativo.

Ma l'uso che Ghinzani faceva di quell'assemblaggio andava in una direzione diversa dalla loro: rami e rovi, cordami e polistiroli o altre materie, infatti, non erano inseriti in quanto oggetti e per rimanere tali, ma diventavano strumenti base di un lessico astratto, fatto di steli e idee antropomorfe, in modo da circoscrivere un'idea del vuoto, uno spazio lasciato cavo da un'impronta invisibile. Questo non significava, però, che il ramo avesse perso la sua consistenza di ramo e il suo rimando a un mondo naturale: non aveva più il valore iconico e oggettuale delle mele di Cavaliere, ma manteneva la sua intima vocazione formale e una forte

allusione di natura. Un'allusione tanto forte che Carluccio, ricordato in catalogo, nel 1975 dirà che l'artista «evoca un paesaggio che è soltanto un fascio di muscoli lunghi, un fascio di nervi, un osso». L'artista stesso, proprio a questo proposito, mi diceva, sempre nel 2010: «con le steli volevo legarmi al paesaggio: dovevano essere degli oggetti che facessero da segnale, da simbolo dentro un paesaggio, e dovevano essere una sintesi di elementi di paesaggio. Mi ha sempre dato molto fastidio che allora questo venisse letto in rapporto al naturalismo di Arcangeli: io non ho mai guardato a questo, anche se la critica, e forse anche le gallerie che avevano le mie opere, cercavano di inserirmi in quel discorso. In realtà io ero interessato dai simboli della natura, che in qualche modo dovevano essere riuniti e legati a una struttura, a una immagine che facesse da contrappunto al paesaggio attorno. Non era quindi una imitazione ma una simbologia del paesaggio, una riduzione minima di elementi di paesaggio dentro una forma astratta». Ritorna, in queste parole, la stessa preoccupazione del 1967 di una scultura in dialogo con un ambiente, ma non per imitazione mimetica, quanto immaginando la natura come lo sfondo più adatto in cui la scultura, come un totem, dovesse immergersi (o risorgere) come un drammatico emblema esistenziale: un monito, insomma, in cui memoria e natura coincidono, per evocare quel grande assente, interiormente diviso e unidimensionale, che è l'uomo del Novecento. (l.p.n.)

Il rigore costruttivo di Lorenzo Piemonti non è soltanto un fatto formale, ma una scelta etica: di fronte al disordine, alla "imprecisione" del mondo moderno, la sua ricerca espressiva richiede un ordine, una



misura assoluta come via di salvezza attraverso la ragione. Dentro la geometria, inscritto dentro un ordine stabilito, può esserci tutto, persino il movimento e, naturalmente, la musica. Ne dà conto l'antologica curata da Alberto Zanchetta al MAC di Lissone, ripercorrendo le multiformi espressioni dell'attività artistica dell'artista caratese, dalle opere in senso tradizionale alla grafica e ai multipli. Se si deve trovare una parola d'ordine per definire questo lavoro, si potrebbe parlare di "concretezza", intendendo l'arte concreta nell'accezione di Kojève e dell'astrazione geometrica: un'arte "concreta" in quanto non ha nessun referente esterno, ma che mostra la oggettualità del suo essere forma, colore, struttura e nient'altro che questo.

Il figurativo, da cui pure l'artista era partito alla scuola di Viviani, presto gli